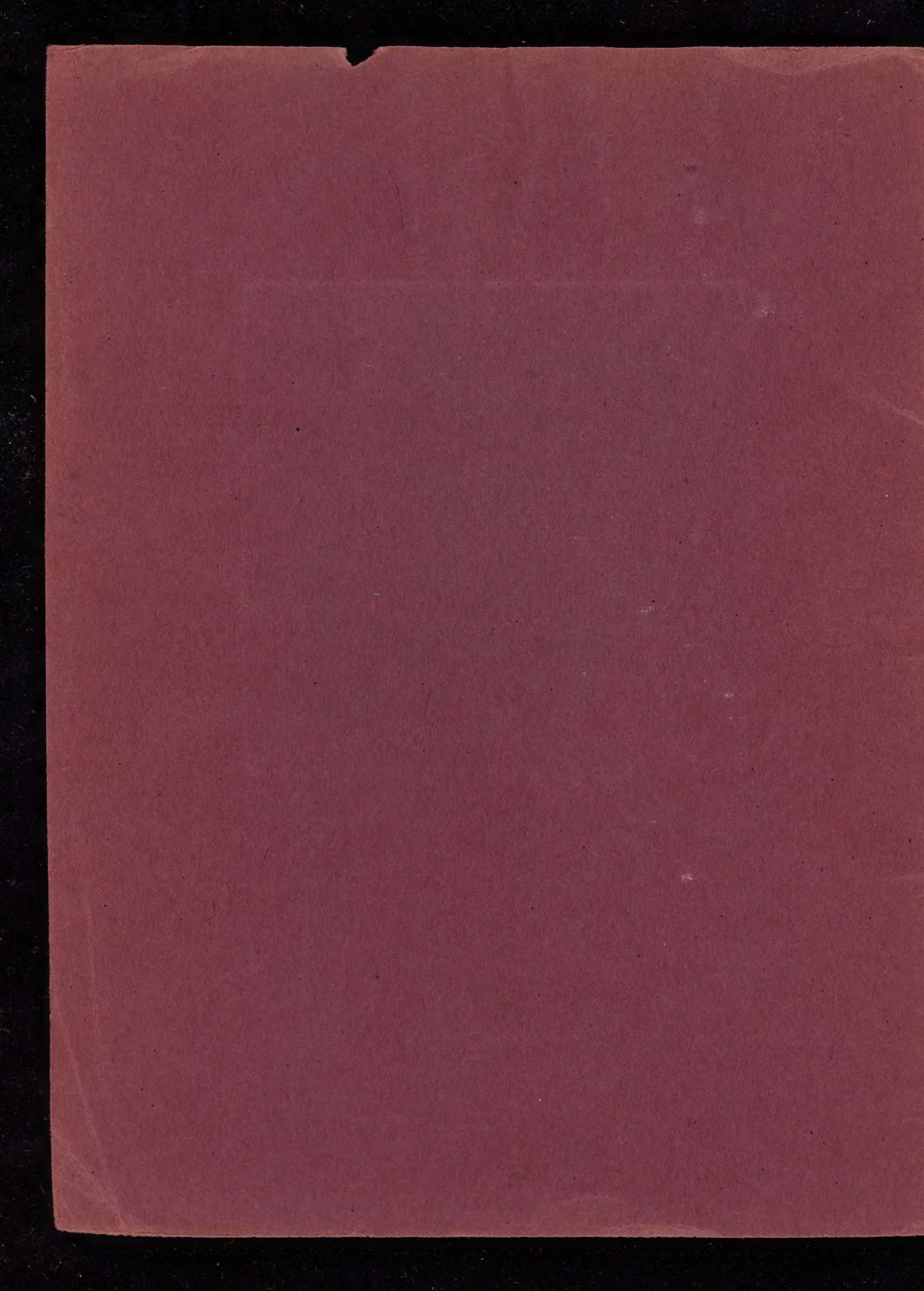
Österreichische Kunstbücher

Prof. Dr. Max Dvořak

Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien

Band 1–2



Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien

Von

Prof. Dr. Max Dvořák



Österr. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel & Co., Ges. m. b. H., Wien


Amtliche Ausgabe
Staatliche Lichtbildstelle Wien

Jedes Kunstwerk und jede künstlerische Form sind ein Spiegel des Verhältnisses der Menschen zur Umwelt. Und diese Bedeutung der Werke der Kunst wird um so deutlicher je unmittelbarer auch äußerlich eine bestimmte künstlerische Schöpfung diese Beziehungen zum Ausdruck bringt. Das gilt im hohen Maße für den Deckenschmuck.

Er spielt keine wesentliche Rolle in Perioden, in denen die menschlichen Gedanken und Empfindungen auf das irdische Dasein gerichtet waren, wie in der griechisch-hellenistischen Kultur, in der Renaissance oder auch in der Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Eine Betonung der Konstruktion durch die Kassettendecke, Nachahmung kostbarer Behänge, die den Raum nach oben abschließen, oder eine Flächendekoration, nicht wesentlich von der der Fußböden verschieden, dies waren in solchen Perioden die wichtigsten Formen des Deckenschmuckes, die, mögen sie auch noch so reich und kunstvoll ausgeführt gewesen sein, doch keine besondere oder gar führende Rolle im Rahmen der künstlerischen Probleme besessen haben.

Anders in Zeiten, in denen die Menschen die höchsten Ziele des Daseins nicht in irdischer Begrenztheit, sondern in ewigen Werten transzendenter Ideale suchten und den Blick nach oben zu unendlichen Sphären gewendet haben. Er öffnet Decken und Gewölbe und ersetzt ihre Schwere und Materialität durch grenzenlosen Raum und optische Visionen. So war es in der altchristlichen Kunst und in der Gotik. In jener führten die Kuppeln den Christen göttliche Personen und Heilige in zeitlosem überirdischem Sein vor Augen, in dieser verloren sich die Räume in der Höhe, übermateriell dem Aufwärts der geistigen Erhebung folgend.

Auch die Kunst der Gegenreformation betrat einen ähnlichen Weg.

Sie hatte ein Vorspiel in der sixtinischen Decke und in Correggios Glorien, welches sich vielfach mit ihr berührte, in seinen Voraussetzungen und Zielen jedoch von ihr verschieden war. Entscheidend für den Sieg des Geistes und schöpferischen Willens über jede bleibende Norm stellte Michelangelo dem wirklichen Baue titanenhaft ein die Fesseln des natürlichen irdischen Kräftespieles sprengendes Gebilde aus bewegten anorganischen Massen, lebendigen Körpern und entfesselten Energien entgegen, während Correggios geniale Weiterbildung der malerischen Illusion die Wände durchgebrochen und im unbegrenzten Freiraum den Beschauer mit irrealen und doch in sinnliche Gegenwart verwandelten dargestellten Vorgängen verbunden hat, worauf spätere Barockkünstler immer wieder angeknüpft haben. Dort und da war es ein Triumph der künstlerischen Freiheit, die der Einbildungskraft über die Grenzen der die irdische Materie bewegenden Kräfte und einer auf ihnen beruhenden Tektonik hinaus folgen konnte, ähnlich wie sich einige Jahrzehnte später in Giordano Brunos philosophischen Kosmogonien und in Galileis wissenschaftlichen Erkenntnissen der menschliche Geist über die alte geozentrische Beschränkung erhoben hat.

Doch Giordano Bruno wurde verbrannt und Galilei mußte widerrufen. Die große Bewegung gegen die Paganisierung der christlichen Kultur ergriff auch Italien, begann an die Pforte der Peterskirche zu pochen und hatte eine Reaktion zur Folge, die in Versuchen bestand, die jenseits der kirchlichen Autorität stehende innerlich verweltlichte Kunst und Bildung zu unterdrücken. Diese Versuche sind mißlungen, die ganze Vergangenheit Italiens stand ihnen im Wege und so schlug der Katholizismus einen anderen Weg ein, indem er der Kirche dienstbar machte, was er nicht beseitigen konnte.

Dies entsprach dem ganzen neuen Programm der Gegenreformation: nicht um neue Lehren handelt es sich, sondern darum, die Welt den alten zu unterwerfen durch die Steigerung der religiösen Gefühle. Ein neuer Geist, der der inbrünstigen Devotion und feurigsten Extase sollte Fürsten und Völker ergreifen und dem kirchlichen Gedanken unterordnen. Und diese Anpassung spiegelt sich auch in der Kunst wieder. Während in protestantischen Ländern die Kirchen puritanisch nüchtern geworden sind,

entfalten sie sich überall, wo sich der Katholizismus behauptet oder wo er neu Boden gewonnen hat, zur prachtvollsten künstlerischen Wirkung, an Kühnheit der künstlerischen Ideen, an Stärke des sinnlichen Eindrucks und schöpferischer Gestaltung nicht nur den reichsten und reifsten Werken der Hochrenaissance vergleichbar, sondern sie überbietend. Diese Apotheosen der Allmacht der Kunst waren jedoch nicht mehr ihr Selbstzweck, sondern hatten, durch ihre Bestimmung geheiligt, eine eng umschriebene religiös bedingte Aufgabe, die darin bestand, den Beschauer innerlich zu dem geistigen Mittelpunkte des sakralen Raumes zu leiten und zugleich seine Gedanken und Gefühle überall in dem geheiligten Baue zum Himmel emporzuheben.

Wie in der altchristlichen und gotischen Kunst verwandelt sich das Kircheninnere aus einem Raumkörper von schönen Proportionen in einen bewegten Raum, den man nicht durch eine Photographie irgendwie erschöpfend veranschaulichen kann, sondern im Vorwärtsschreiten erleben muß. Der prunkvolle Saal, in den sich das Langhaus verwandelt hat, ladet nicht zum ruhigen Betrachten und zur inneren Sammlung ein, sondern leitet unwiderstehlich die Gedanken und Gefühle dorthin, wo das Mysterium des Gottesdienstes vollzogen wird, durch die rhythmische Abfolge der Traveen, die sich nach einer Richtung durch durchlaufende Gesimse zusammengefaßt zu bewegen scheinen, durch die Wirkung, welche die Kuppel und der Chorraum den geistigen Mittelpunkt mit dem künstlerischen vereinigend auf den ganzen Raum ausüben, durch die Häufung der Ausschmückung und der Lichtfeffekte in den Chorpartien. Gewaltige Massen in kunstvolle Formen verwandelt, sind mit der größten Materialpracht, mit dem reichsten Pomp aller Künste zu einer rauschenden Einheit vereinigt und in Fluß geraten und tragen geistig die Andächtigen dem Altar entgegen, wo sich Gott mit den Menschen vereinigt. Zugleich werden aber die Kirchenbesucher bereits unterwegs gleichsam in die Sphäre eines überirdischen Seins aufgenommen. Sie sind nicht allein, Himmelsbewohner sind in das Gotteshaus herabgestiegen. Heilige umgeben die Altäre, Engel gesellen sich zu ihnen, haben sich auf Gesimsen niedergelassen, schweben und kreisen im Raume und die göttlichen Personen selbst erscheinen sinnlich gegenwärtig in dieser festlichen Vereinigung, die Betenden zu empfangen, und in seinem Innern die aufgetürmten Massen in ein unbegrenztes Sursum

zu verwandeln, den Körpern die Schwere zu nehmen, das Sinnliche zu adeln und einen ununterbrochenen bewegten geistigen Kontakt zwischen der religiösen Erhebung, dem Geschehen am Hochaltare und der himmlischen Überwelt herzustellen.

In dem brausenden Choral, der sich von einem musikalischen fast nur dadurch unterscheidet, daß er räumlich orientiert ist, spielt auch die Deckenmalerei eine wichtige Rolle. Nichts wäre unrichtiger, als sie mit dem Maßstabe der erstrebten oder erreichten Illusion allein messen zu wollen. Die war nur ein Mittel zum Zweck, welcher darin bestand, die die Architektur erfüllende Bewegung je nach Ort und Zeit zu unterstützen, zu steigern und über ihre materiellen Ausdrucksmittel und Grenzen hinauszutragen.

Ich spreche von der römischen Kunst, doch das Gesagte könnte auch an süddeutschen Beispielen erläutert werden. Wie jeder große idealistische Stil, wie die altchristliche Kunst oder die Gotik, war auch die Kunst der Gegenreformation universell und nur an die katholische Weltanschauung gebunden. Sie ist in Rom entstanden, feierte aber bald die größten Triumphe nicht nur im übrigen Italien, sondern auch in allen anderen katholischen Ländern, in Belgien und Spanien ebenso wie in Österreich und Deutschlands katholischen Gebieten. Eine Ausnahme bildet nur Frankreich, wo sich die Erneuerung des Katholizismus auf nationalen Grundlagen vollzogen hat und überdies seit Mazarins Zeiten immer mehr mit einer rationalistischen Lebensauffassung zu kämpfen hatte, die staatliche Interessen den kirchlichen voranstellte und eine Kunst ad usum delphini geschaffen hat.

Später als in Spanien und Belgien setzte der politischen und wirtschaftlichen Lage wegen der Siegeszug der Gegenreformationskunst in Süddeutschland und Österreich ein. Um so gewaltiger wurde er aber dann in diesen Gebieten der eifrigsten Propaganda und der größten Erfolge. In der ungeheuren Kunstentfaltung, die da seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstand, spielte die monumentale Wand- und Deckenmalerei eine größere Rolle als in den westlichen Ländern, so daß ihr Übergewicht der Tafelmalerei und der Skulptur gegenüber, wie auch ihre reiche Entwicklung zu den charakteristischen Merkmalen der Barockkunst

in Österreich und Süddeutschland zu zählen ist. In ihren Einzelntatsachen und Verzweigungen sind wir über diese Entwicklung noch wenig oder zumindestens sehr ungleichmäßig unterrichtet, wogegen der Versuch gewagt werden kann, ihren allgemeinen Verlauf an einer lokal begrenzten Gruppe von Denkmälern darzulegen, wozu das mannigfaltige und reiche, wenn auch nicht lückenlose Wiener Material sehr geeignet ist[1]).

Eine Schwierigkeit scheint dabei allerdings zu bestehen. Die Mehrzahl der Deckenmalereien, die wir zu besprechen haben werden, befindet sich in Profangebäuden und es könnte eingewendet werden, daß der Schwerpunkt der süddeutschen Gegenreformationskunst, ihrem Ursprung gemäß, in der kirchlichen Kunst gelegen war. Tatsächlich besteht aber wie in der Gotik, so auch in der Gegenreformationskunst kein wesentlicher Unterschied zwischen der kirchlichen und profanen Kunst. In ihrer ersten Periode war auch die Profandekoration durchaus eine Frucht derselben geistigen Strömung, auf der die Ecclesia triumphans ihre neue Kunst aufgebaut hat. Wie sich der Kaiser für ein Instrument nicht nur Gottes, sondern auch der katholischen Kirche hielt, die sich des Staates für ihre Ziele bediente, so lag eine ähnliche innere Abhängigkeit der Kunst und Wissenschaft, dem Unterrichte, der Literatur und ganzen Bildung zu Grunde. Zur höchsten Intensität gesteigert hatten sie doch auch in ihrer weltlichen Bestimmung mit den Grundgedanken der religiösen Submission in Einklang zu stehen und so verband auch zunächst die monumentale Profanmalerei mit der gleichzeitigen kirchlichen Kunst die große Verwandtschaft sowohl des Darstellungsinhaltes als auch der aus religiösen Quellen fließenden pathetischen Gefühlserhebung und Lebensstimmung. Nun waren aber für die Entwicklung der barocken Profanmalerei in Wien die Verhältnisse besonders günstig.

Außer durch den Hof, erfuhr im 18. Jahrhundert die Kunst in Wien die größte Förderung durch einen Adel, der in den wirtschaftlichen und politischen Umwälzungen des dreißigjährigen Krieges zum großen Reichtum und überragender politischen Bedeutung gelangte und vom Anfang an im Lager der siegreichen Partei stand. Eine siegreiche Idee, die ihre Kraft durch Kunstwerke betätigt und eine zum Reichtum und führender

[1]) Zu Vgl. Tietzes ausgezeichnete Monographie über Wien. (Berühmte Kunststätten, Bd. 67, S. 197 ff.)

Stellung gelangte Kaste mit alten Überlieferungen — darin lag seit jeher eine besonders günstige Fügung für künstlerischen Aufschwung — und so gehören nicht nur die Wiener Paläste des 17. und 18. Jahrhunderts zu den schönsten und merkwürdigsten Profanbauten aller Zeiten, auch ihr malerischer Schmuck ist im hohen Grade beachtenswert und für unsere Betrachtung schon deshalb besonders günstig, weil er zwar, wie gesagt, dieselbe Kunst verkörpert, deren religiöse Denkmäler die großen Stifts- und Wallfahrtskirchen zieren, ihre allmählige Umwandlung und Auflösung jedoch früher und deutlicher als die kirchliche Malerei erkennen läßt.

Man kann die Entwicklung der monumentalen Dekorationsmalerei in Wien in drei Perioden einteilen, die allerdings chronologisch nicht streng zu scheiden sind, sondern nur die allgemeine Fortschrittslinie verkörpern.

Die erste Stufe kann als die italianisierende bezeichnet werden. Das neue geistige Dominium besaß *seine* Kultur, *seine* Kunst, die zu den Hilfsmitteln seiner Herrschaft gehörte. Die große geschichtliche Wandlung bestand ja darin, daß die hispanisierten und italienisierten höfischen und kirchlichen Kreise das Übergewicht erhielten, was, als der Kampf entschieden war, zu einer künstlerischen Kolonisation führen mußte. Daraus erklärt es sich, daß es in der zweiten Hälfte des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland und Österreich wenig Gebiete gab, wo nicht italienische Baumeister, Bildhauer und Maler tätig gewesen oder zumindestens italienische Vorbilder benützt worden wären. Dementsprechend finden wir auch in Wien um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe italienischer Maler, wie zum Beispiel Antonio Beduzzi, Marcantonio Chiarini, Marcantonio Franceschini, alle drei aus Bologna, Antonio Bellucci aus Treviso, den Comasken Carlo Carlone und den Paduaner Antonio Pellegrini. Diese Ultramontanen, über deren Tätigkeit und Werke in Wien noch nicht allzuviel bekannt ist — zum Teil stehen nicht einmal die Bestimmungen fest — waren ihrer verschiedenen Herkunft nach Vertreter verschiedener Schulen und Richtungen, die auch in verschiedenen Phasen der Entwicklung der italienischen Deckenmalerei begründet waren. Es sind darunter Meister, die als Abkömmlinge jener Periode der italienischen Barockmalerei erscheinen, die wir mit dem

Namen Eklektizismus zu verbinden pflegen. Wie Annibale Carracci, wie Lanfranco oder wie Giovanni di S. Giovanni gehen diese Meister in ihren Gemälden von der gegebenen architektonischen Gliederung der Decken aus, mit der einzelne Gemälde verbunden werden, wie wir es zum Beispiel noch im wesentlichen an der im Jahre 1710 von Beduzzi mit Malereien geschmückten Decke des Landhaussaales beobachten können[1]) (Taf. 1). Freilich verbindet sich gerade bei diesem Denkmal mit dem alten Prinzip ein neueres, dessen Bahnbrecher in Italien Pietro da Cortona war, der Begründer des großen Gegenreformationsstiles auf dem Gebiete der Malerei, wie Bernini auf dem Gebiete der Plastik und Borromini auf dem Gebiete der Architektur. Man braucht nur ein Detail aus den Landhausfresken (Taf. 2), eine Allegorie des dem Hause Österreich huldigenden Amerika, mit einem Ausschnitt aus den Fresken Pietros da Cortona im Palazzo Barberini, der Stiftungsurkunde des neuen Stiles[2]), zu vergleichen, um sich von der Abhängigkeit nicht in den Formen, die Beduzzi sicher aus zweiter oder dritter Hand übernommen hat, zweifellos aber in dem malerischen System, welches darin bestand, daß die Malerei die Baukunst in ihren Aufgaben zu vertreten und in dem Unisono der Künste die führende Rolle zu spielen begonnen hat, zu überzeugen. Bewegte Körpermassen treten da an Stelle der tektonischen Formen oder brechen Wände durch Brücken von dem geformten zum ungeformten Raum schlagend, wie wir es neben der bescheidenen Kunst Beduzzis auch bei anderen Vertretern des cortonesken Stiles in Wien beobachten können, und zwar in einer Zeit noch, wo bereits die dritte Phase der italienischen Deckenmalerei der Barockzeit durch einen ihrer führenden Meister Andrea Pozzo in Wien vertreten war. Sie beruht auf einer Steigerung des cortonesken Prinzips. Nicht mehr nur einzelne Ausblicke verbinden den Kirchenraum mit dem Universum, die ganze Decke wird durch Illusionsmalerei in ein Gegenteil ihrer tektonischen Bestimmung verwandelt und der Akzent des Baues

---

[1]) Zu vergleichen D. Frey: Der Landhaussaal in Wien. Mitteilungen des Vereines für die Geschichte der Stadt Wien 1920.

[2]) Zu vergleichen die schöne Untersuchung von Hans Posse: Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1919.

wird in die Höhe verlegt, wo eine Idee, ein einziges Jubilate die materielle Welt mit der immateriellen in Licht und Farbenorgien vereinigt.

Im Jahre 1704 kam Pozzo nach Wien und malte die nicht mehr bestehenden Malereien in der Favorita und die noch erhaltenen Decken in der Jesuitenkirche und im Liechtensteinschen Gartenpalais. In den gegenwärtig leider ganz übermalten Malereien der Jesuitenkirche, verwandelte er den schwerfälligen Bau aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bei dem ein einheitliches Deckengemälde nicht möglich war, in seinen oberen Teilen in einen leichten Hypetraltempel, dessen Formen sich mit dem Freiraum wie durch einen Zauberstab berührt in ein hinreißendes Crescendo verbinden (Taf. 3). Doch wichtiger noch war die Decke im Palais Liechtenstein, in der Pozzo jenen Typus geschaffen hat, von dem die ganze folgende Entwicklung der profanen Deckenmalerei in Wien abgeleitet werden kann (Taf. 4). Über dem wirklichen Saale erhebt sich ein zweiter gemalter, prunkvoller noch als der untere und wie er über diesen emporsteigt, so wölbt sich wiederum in der dritten Zone ein weiterer Raum, dessen Aufsteigen jedoch nicht mehr durch architektonische Formen, sondern durch vier Pyramidengebilde aus Figuren, Wolken und leuchtenden Farben veranschaulicht wird und der das Auge zu Höhen emporführt, in der die Formen nur wie zarte Schleier erscheinen, um allmählich ganz zu verschwinden. In dieser mit einer grandiosen Bewegung verbundenen Steigerung vom Materiellen zum Substanzlosen war geradezu programmatisch jene festliche Erhebung des Lebensgefühles enthalten, die in der Folgezeit das Hauptziel der Profandekoration gebildet hat, so daß das Vorbild Pozzos bald in Wien den größten Einfluß ausgeübt hat.

Zunächst gab es allerdings daneben noch eine andere Strömung, die sich auch später in vereinzelten Fällen neben der von Pozzo ausgehenden erhalten hat und auf der Verbindung einer gewöhnlich in Stukko ausgeführten Flächendekoration mit Gemälden beruhte. Schöne Beispiele dafür bieten die Plafonds von Giacomo del Po im Belvedere (Taf. 5), wirkungsvoll durch den Kontrast der massigen Komposition des Neapolitaners in dunklen schweren Farben mit den zierlichen hellen Ornamenten des Stukkatore, oder die originelle Decke im Goldkabinett des Belvedere mit einem Gemälde Solimenas (Taf. 6), wo an Stelle der Stukkaturen ein

gemalter Reigen von Puttos trat, die die Aurora mit Blumengewinden begrüßen und wo die Helldunkelbeleuchtung die Flächenwirkung wiederum aufhebt, die der Gesamtkomposition zu Grunde gelegt wurde. Ein anderes Beispiel, eine Decke im Palais Schwarzenberg mit einem Gemälde von Daniel Gran zeigt uns eine nicht italienische Variante dieser Gruppe (Taf. 7), wobei allerdings das Urschema ebenfalls aus südlichen Quellen floß, da man es über den Schmuckstil der italienischen Hochrenaissance bis in die Antike zurückverfolgen kann [1]). Später fehlt bei derartigen Dekorationen der regelmäßige Aufbau, teppichartig bedecken da vegetabile Zierformen die Flächen und sparen Felder für Bilder aus, die ohne jede Beziehung zur Untersicht des Beschauers erfunden werden.

Die vorherrschende Richtung blieb jedoch die cortoneske, in der Umgestaltung, die ihr Pozzo und seine Zeitgenossen gegeben hatten und die in Wien sowohl von italienischen als auch von einheimischen Künstlern fortgesetzt wurde. Die ungemein interessanten temperamentvollen Malereien Chiarinis im Stiegenhause des Palais Kinsky (Taf. 8) oder das Deckengemälde im Kuppelsaale desselben Hauses von Carlo Carlone, dessen Figurenstil und Erfindung akademischen Lehren folgt, sind italienische Beispiele dafür. Dazu kommt eine große Anzahl von einheimischen.

Man könnte die großen künstlerischen Unternehmungen des 17. und 18. Jahrhunderts mit dem Betriebe der mittelalterlichen Dombauhütten vergleichen. Wie in diesen versammelt ein großes gemeinsames Werk Künstler von Nah und Fern und der gemeinsame Stil verwischt die Unterschiede der Nationalität. So war es auch in der Malerei am Anfang des 18. Jahrhunderts, doch allmählich beginnt sich von der gemeinsamen Grundlage eine besondere österreichische Richtung abzuzweigen, deren Hauptträger in der einen Hälfte des Jahrhunderts Martin Altomonte, Johann Rottmayr, Daniel Gran und Paul Troger waren. In ihren älteren Schöpfungen standen auch sie noch Pozzos und den übrigen cortonesken Vorbildern nahe, wie uns Rottmayrs Kuppelmalereien in der Karlskirche (Taf. 9) belehren können. Doch bald beginnt sich eine neue Orientierung geltend zu machen.

---

[1]) Zu vergleichen sind zwei Decken in der Villa Madama und eine Decke aus der Villa Hadriana in Tivoli, herausgegeben von M. Ponce. (Arabesques antiques des bains de Livie et de la ville Adrienne. Paris 1789. Pl. 10.)

Bereits im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wurde der enge Zusammenhang mit der Architektur gelockert. Auch bei den in Wien tätigen Italienern, wie uns eine Decke Chiarinis im Belvedere (Taf. 10) belehren kann. Wir sehen da zwar noch eine gemalte Architektur, wie Felsenmassen über der wirklichen aufgetürmt, sie bildet aber nicht mehr einen Übergang zu dem was über ihr im Freiraume vorgeht, sondern erscheint eher als ein Gegensatz dazu, als ob uns der Maler zwei getrennte Welten hätte zeigen wollen. In der höheren gibt es keine kompakte Massen mehr, sondern einzelne Gruppen, die sich unabhängig von dem Ringen der gestaltenden und die Materie bändigenden Kräfte, deren Ausdruck die wirkliche und gemalte Architektur unten ist, im zierlichen Reigen zu einem leichten kompositionellen Aufbau verbinden, dessen Mittelpunkt nicht mit dem der Raumbewegung zusammenfällt.

Viel deutlicher wird jedoch dieser Fortschritt in den großen Deckengemälden von Daniel Gran im Palais Schwarzenberg und in der Hofbibliothek. Der einheitliche Zug, die malerische Massenkomposition, das gewaltige Hinaufbrausen der architektonischen Energien in der Malerei fortgesetzt sind ganz verschwunden, ungebunden, nur einer zarten, verschleierten Rhythmik angepaßt, heben sich und senken die Wellen der Komposition über den Rand der architektonischen Einrahmung (Taf. 11, 12). Die einzelnen Gruppen gewinnen ein Sonderleben und auch das Kolorit und die Beleuchtung sind freier und weniger zu großen einheitlichen Wirkungen zusammengeballt. Die Farben sind hell und die Lichter und Schatten flattern ungezwungen von Gruppe zu Gruppe gleichmäßig den ganzen Bildausschnitt mit heiterem Leben erfüllend. Die Gesamtbewegung ist eher eine hinabsteigende als eine aufsteigende, was leicht wie eine Feerie in den Lüften vorgeht, wirkt auch auf den Raum unten und wirft den Widerschein eines grazilen Spieles über das feste Formengefüge.

In der Hofbibliothek, der Stätte der strengen Wissenschaft, ist alles feierlicher als in der fröhlichem Sommergenusse dienenden Villa suburbana, doch auch da gewinnt die malerische Komposition der architektonischen gegenüber das Übergewicht. Frei bewegte und verteilte Kurven sind an Stelle der architektonischen Zusammenhänge getreten und jeder einzelne Teil wird selbständig mit dem unbegrenzten Luftraume verbunden, der an Stelle der

architektonischen Bedingtheit das vereinheitlichende Element geworden ist. Und immer mehr verschiebt sich das Verhältnis zwischen Figuren und Freiraum zugunsten des Freiraumes, wie man deutlich an einem anderen besonders schönem Werke Grans, der Decke im Schlosse von Eckartsau beobachten kann (Taf. 13), deren Entwurf sich im Hofmuseum befindet.

Wohl haben auch die Italiener mit Tiepolo an der Spitze in derselben Zeit die Kompositionen ihrer Deckenbilder im freien Luftraum aufzulösen begonnen, doch nördlich der Alpen vollzog sich diese Entwicklung nicht nur früher und radikaler, sondern auch unter anderen Voraussetzungen, da in Italien die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts die figurale Komposition in ihren Beziehungen zu einer geschlossenen und durchgehenden architektonischen Bewegung der Ausgangspunkt der Darstellung geblieben ist. Im Norden verschob sich aber der Nachdruck auf das Unkörperliche des Luftraumes und der ihn erfüllenden Lichtfluten, als deren Ausdrucksmittel die Figuren erscheinen. Das Himmelsgewölbe mit seinem atmosphärischen Inhalt durch die großen Holländer des 17. Jahrhunderts als Inspirationsquelle der Malerei erschlossen, bildet den Ausgangspunkt der Komposition, doch nicht wie in der westlichen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts als ein malerisch verarbeiteter und poetisierter Natureindruck, sondern in einer rein imaginären Verbindung mit der Einbildungskraft. In den azurenen Weiten webt sie, die Welt der Sinne scheinbar schranken- und mühelos beherrschend und doch über ihre natürliche Bedingtheit erhoben, aus irrealen Beleuchtungen und märchenhaften Farbenwirkungen große Feerien, in denen Farbe, Licht und Bewegung eine über die Naturbeobachtung weit hinausgehende künstlerische Potenz und Bestimmung erhalten haben und nicht aus der irdisch empirischen, sondern aus jener imaginären Funktion entwickelt werden. Ähnliches können wir auch in den Frühwerken Paul Trogers beobachten, der in Wien nur durch die schlecht erhaltenen und wahrscheinlich von Schülern ausgeführten Malereien in der Mariahilfer Kirche vertreten ist. Doch die Werke, die er in den Dreißiger- und Vierzigerjahren in den Stiften Melk, Altenburg, Geras und Göttweig ausgeführt hat, stehen im engsten Zusammenhange mit der geschilderten Entwicklung. Wie merkwürdig ist z. B. die Decke des großen Bibliotheksaales in Melk (Taf. 14). Eine mächtige von Sonnenstrahlen durchleuchtete Wolke hat sich von der

Himmelshöhe herabgesenkt, bildet die Bühne des dargestellten Schauspieles und wirkt wie ein über dem Raume schwebendes Panneau. Die einzelnen Figuren und Figurengruppen werden einerseits durch die Einordnung in die Beleuchtung vereinigt, die man als ein verkehrtes Helldunkel bezeichnen könnte — aus der in Licht gebadeten Wolkenatmosphäre tauchen in verschiedener Erscheinungsstärke die farbigen Gestalten empor — andererseits durch eine von Figur zu Figur sich fortpflanzenden Kompositionslinie, die mit dem Baue nur durch die Gleichartigkeit des künstlerischen Empfindens, durch die Freude an freier rhythmischer Bewegung im Raume und an kultivierter Willkür verbunden ist.

So tritt uns aber in den Werken dieser Künstler eine Kunst entgegen, die sowohl der westlichen als auch der südlichen Malerei gegenüber selbständig ist, nicht auf der Poetisierung der Natur und des Lebens beruht, wie die Schöpfungen Watteaus und seiner Nachfolger, ebensowenig aber auch trotz manchen Berührungen und gemeinsamer Abstammung aus der italienischen Auffassung der Aufgaben der monumentalen Malerei erschöpfend erklärt werden kann.

Dies wird uns besonders klar, wenn wir ihre Bedeutung im Rahmen der Architektur näher betrachten. Auch diese selbst hat sich grundsätzlich geändert [1]). An Stelle der tektonischen Gestaltung und Verlebendigung der Materie trat immer mehr die Auflösung im Freiraum. Von allen Seiten dringt er in die räumliche Abgeschlossenheit ein, öffnet die Wände und verwandelt sie in leichte Zwischenkulissen, bildet das eigentliche Medium der architektonischen Fantasie, entkleidet die barocken Formen ihrer barocken Bestimmung und vereinigt den Beschauer unmittelbar mit dem über allem Menschenwerk stehenden Universum, mit dem der Begriff des Idealen und Erhebenden unlösbar verbunden wird. Nichts ist verkehrter als diese Umbildung, die man in der süddeutschen Baukunst vom Bau zum Bau verfolgen kann, auf die Einflüsse der französischen Rokokokunst allein zurückzuführen. Sie war ein im wesentlichen selbständiger Prozeß, der sich mit der gleichzeitigen westlichen Kunst in dem Siege der nordischen Kunstauffassung über die italienische berührte, dabei jedoch auf anderen Voraus-

[1]) Zu vergleichen die wegweisende Studie über Hildebrandt von B. Grimschitz in den Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, 1919.

setzungen und Zielen beruhte, an andere alte Entwicklungslinien angeknüpft und eine Kunst geschaffen hat, die neben der westlichen und unabhängig von ihr als ein Mittelpunkt des europäischen Kunstlebens im 18. Jahrhundert anzusehen ist. Ihre Frucht war auch eine neue Auffassung der dekorativen Malerei, die nicht mehr auf der räumlichen Projektion tektonischer Bewegungen beruhte, sondern den großen in derselben Zeit so beliebt gewordenen Spiegeln vergleichbar, ein Widerspiel — doch nicht ein treues, sondern ein ideales, fantastisch bewegtes — der Außenwelt geworden ist.

Darin lag aber auch der erste Schritt zur Auflösung der inneren und äußeren Einheit der großen Deckengemälde, denn zu dem alten nordischen Begriffe der Außenwelt gehörte auch ihre Mannigfaltigkeit, die das Ideale mit dem Realen, das Allgemeingültige mit dem Einmaligen verband. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts beruhten die großen Glorien in der Regel auf einem einheitlichen religionsgeschichtlichen oder allegorischen Gedanken, der in verschiedenen Teilen der Darstellung mit einem reichen ikonographischen Apparat und einer oft sehr dunklen literarischen Symbolik verbunden wurde, dabei jedoch im wesentlichen einheitlich blieb. Nun gewinnen aber die Episoden immer mehr eine selbständige Bedeutung und schärfer als bis dahin beginnt man die Darstellungen in eine himmlische und weltliche Begebenheit zu teilen. Dies war nicht neu, denn die Verbindung einer visionären Erscheinung mit irdischen Situationen, dieses alte Erbgut der christlichen Kunst, wurde hauptsächlich von Tiepolo im Anschlusse an die vorangehende venezianische Malerei bis zum Gipfelpunkte der kunstvollen Inszenierung stofflicher Pracht und bühnenmäßiger Illusion entwickelt. Sein Stil blieb bereits in den Dreißiger- und Vierzigerjahren nördlich der Alpen nicht ohne Einfluß, doch diese Wirkung war sachlich und örtlich begrenzt und besonders in Wien scheint man sich Tiepolo gegenüber lange ziemlich ablehnend verhalten zu haben. Dies änderte sich erst um die Mitte des Jahrhunderts, als sich aus der geschilderten Umgestaltung der großen Kompositionen Berührungspunkte mit Tiepolo ergeben haben und als er sich anderseits selbst in den Würzburger Arbeiten der deutschen Deckenmalerei stark genähert hat. Von da an können wir seinen Einfluß auf die süddeutsche

Deckenmalerei allgemein beobachten, man verdankte ihm hauptsächlich packende Erzählung und blendende idealisiert realistische Ausstattung in der Schilderung weltlicher Ereignisse und Personen. Doch auch aus einer zweiten Quelle schöpfte das neu erwachende Interesse für die natürliche Umwelt. In den einzelnen Episoden, die mit dem idealen Vorgang verbunden wurden, beginnt sich die Deckenmalerei vielfach mit der älteren und gleichzeitigen niederländischen und französischen Malerei zu berühren, wird neuerdings wie in einer Renaissance der einstigen nordischen gegenständlichen Naturfreude und Lebensbeobachtung mit Darstellungen verknüpft, deren gegenständlich belehrender oder poetischer Inhalt in einem unmittelbaren Verhältnisse zur Natur und zum Leben verankert ist. Für all dies bietet die Wiener Deckenmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts reiche Belege.

So sehen wir in dem schönen Gemälde, mit dem Vinzenz Fischer im Jahre 1761 die Decke des Dianatempels in Laxenburg schmückte, in der Mitte eine Apotheose der Göttin, unten Darstellungen aus ihrem irdischen Dasein, die einen Fries von poetischen Einzelvorgängen und erzählenden Schilderungen in stimmungsvollen Landschaften bilden (Taf. 15). Es entsteht auf diese Weise eine Duplizität der Handlung und Anschauung: das über der natürlichen Kausalität und Erscheinung stehende Phantasieelement wird mit natürlichen epischen Vorgängen und poetischen Erfindungen verbunden, die im unmittelbaren Lebenseindruck wurzeln, wie man es so oft auch in der Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, z. B. in der Schlußszene von Egmont und auf dem Theater bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts beobachten kann [1]).

Andere Beispiele des neuen Stiles bieten die Decken Guglielmis. In der Aula der alten Universität sind der Himmelsglorie als glanzvolle tiepolesk bühnenhafte Tableaus die Allegorien der Wissenschaften entgegengestellt (Taf. 16) und in Schönbrunn erscheint am Rande der Gemälde ein ganzer Orbis terrarum pictus, heimatliche und exotische Natur mit ihren Bewohnern, Reisen und Handel, ziviles und militärisches Leben,

---

[1]) Vgl. H. Tietze: Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Deckenfresken. Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. Bd. XXX, 1912, S. 1 ff.

Idyllen und Mythologien, Wahrheit und Dichtung (Taf. 17). Es ist bezeichnend, wie sehr das Landschaftliche an Bedeutung gewinnt. Architektonische Prospekte und landschaftliche Motive werden in der Höhe ohne jeden Zusammenhang mit der Architektur des Baues, den sie schmücken, gemalt, so z. B. in dem Kuppelfresko in der Peregrinikapelle der Servitenkirche von J. von Mölk (Taf. 18), ganze Wände öffnen sich und werden wie in den Fresken von Bergl in Ober-St. Veit und in Schönbrunn durch schöne Landschaften ersetzt, als ob man sich im Freien befände, wobei die Freude am phantastischen und zugleich Lehrhaften durch Chinoiserien oder durch tropische Motive der Pflanzen und Tierwelt und durch die Darstellung fremdartiger Völker befriedigt wird (Taf. 19). Der gegenständliche Naturalismus der nordischen Kunst durchdringt und zersetzt überall die ideell und kompositionell einheitliche barocke Monumentalmalerei, was auch darin zum Ausdruck kommt, daß die Tafelmalerei profanen Inhaltes, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts keine Rolle spielte, eine neue Bedeutung zu gewinnen und Werke hervorzubringen begonnen hat, die vielfach als ein Vorspiel der realistischen Kunst des folgenden Jahrhunderts angesehen werden können.

Der große Idealstil behielt dabei dennoch auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Führung und wurde in der österreichischen Deckenmalerei auf neuen Grundlagen von einem genialen Meister, Anton Maulpertsch, weiterentwickelt [1]). In Wien hat Maulpertsch nur in seiner Jugend große Deckengemälde gemalt. Es sind dies die Malereien in der Piaristenkirche aus den Vierzigerjahren, stilistisch noch vielfach mit der vorangehenden Periode zusammenhängend und doch auch bereits von der grandiosen Ausdrucksgewalt erfüllt, die für Maulpertsch bezeichnend ist (Taf. 20). Seine Stärke war in erster Linie die Erzählung, die er mit einer packenden dramatischen Steigerung zu verbinden wußte. Wie seine Zeitgenossen malte er wohl auch Allegorien, doch mit Vorliebe stellte er in seinen Wandgemälden biblische Stoffe dar, zuweilen auch bedeutsame historische Begebenheiten. Und was er malte, war nicht mehr nur ein nebensächlicher literarischer oder ikonographischer Apparat, sondern ein poetischer und gedanklicher

[1]) Eine ausgezeichnete Arbeit über Maulpertsch von Josef Mühlmann wird demnächst erscheinen.

Inhalt, den er zu gewaltigen gemalten Dichtungen verarbeitet hat. Seine Ausdruckmittel teilt er mit der gleichzeitigen Kunst tiepolesker Richtung, doch was bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen mehr oder weniger eine konventionelle Sprache war, nimmt bei Maulpertsch ein individuelles Gepräge an von unerhörter Kraft und Originalität (Taf. 21). Die Bewegungen steigern sich zu einem Orkan, die Farben und Beleuchtungseffekte zu wahren Orgien, die Formen verbinden sich zu ungeahnten Möglichkeiten und die irdisch-himmlischen Kompositionen, durch die Gewalt der individuell lebensvollen Erfindung zu neuen Einheiten verbunden, gehören wohl zu dem Kühnsten, was wir der Malerei des 18. Jahrhunderts zu verdanken haben. Ganz falsch ist es, wie dies zuweilen noch geschieht, in all dem nur ein Virtuosentum zu sehen, denn zu dem fast unbegrenzten Können gesellte sich ein unerschöpflicher Reichtum der Einbildungskraft, der die Kunst des Maulpertsch als einen Gipfelpunkt der großen idealistischen Phantasiekunst in Deutschland erscheinen läßt, von demselben Geist erfüllt, wie die gleichzeitige deutsche Musik und Poesie, deren innerer idealer Schwung durch die geschilderte Entwicklung manche Beleuchtung erfahren dürfte.

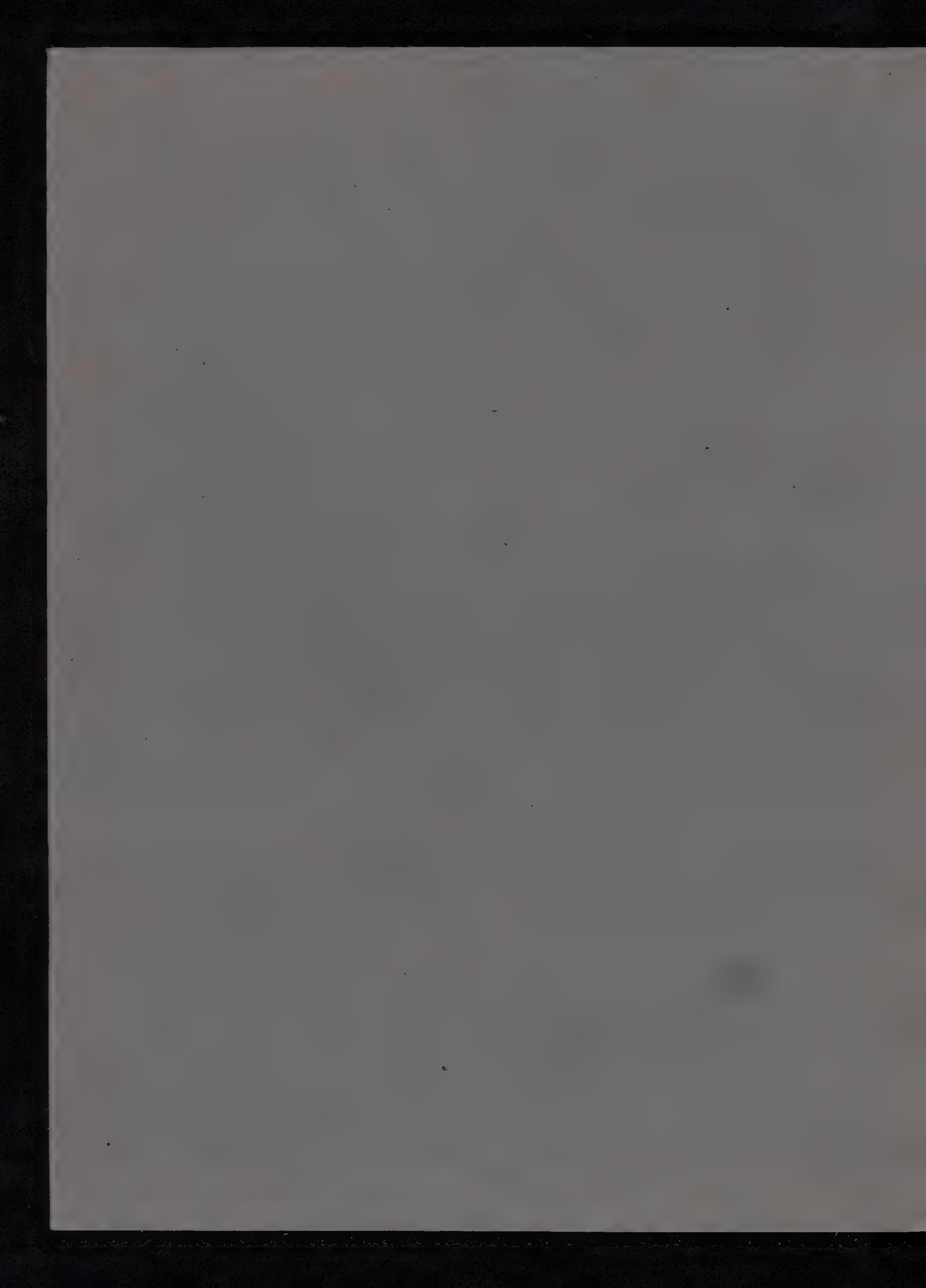
Nach diesem letzten Höhepunkte brach diese Entwicklung plötzlich ab. Es kam der rationalistische Umschwung und setzte der Kunst der überrealen Erhebung eine Grenze, wie überall so auch in der Deckenausschmückung. Die Decken drücken wiederum ihren tektonischen Zweck aus, sind feste raumbegrenzende Wände und ein Spiegel konstruktiver Gedanken.

Verzeichnis der Bildtafeln.

Tafel 1: Decke des Landhausſaales in Wien.
„ 2: Antonio Beduzzi. Detail aus der Decke des Landhausſaales in Wien.
„ 3: Andrea Pozzo. Deckenmalereien in der Jeſuitenkirche in Wien.
„ 4: Andrea Pozzo. Deckengemälde im Liechtenſteinſchen Gartenpalais in Wien.
„ 5: Giacomo del Po. Deckengemälde im Belvedere.
„ 6: Decke im Goldkabinett des Belvedere mit einem Gemälde Solimenas.
„ 7: Decke im Palais Schwarzenberg mit einem Gemälde von Daniel Gran.
„ 8: Marcantonio Chiarini. Deckengemälde im Palais Kinsky in Wien.
„ 9: Johann Michael Rottmayr. Deckengemälde in der Karlskirche.
„ 10: Marcantonio Chiarini. Deckengemälde im Unteren Belvedere.
„ 11: Daniel Gran. Deckengemälde im Palais Schwarzenberg.
„ 12: Daniel Gran. Deckengemälde im Palais Schwarzenberg.
„ 13: Daniel Gran. Deckengemälde im Schloſſe von Eckartsau.
„ 14: Paul Troger. Deckengemälde in der Stiftsbibliothek von Melk.
„ 15: Vinzenz Fiſcher. Deckengemälde im Dianatempel in Laxenburg.
„ 16: Gregorio Guglielmi. Deckengemälde in der Akademie der Wiſſenſchaften.
„ 17: Gregorio Guglielmi. Deckengemälde in Schönbrunn.
„ 18: J. von Mölk. Gemälde in der Peregrinikapelle der Servitenkirche in Wien.
„ 19: Johann Bergl. Wandgemälde in Schönbrunn.
„ 20: Anton Maulpertſch. Deckengemälde in der Piariſtenkirche in Wien.
„ 21: Skizze von Anton Maulpertſch im Kunſthiſtoriſchen Hofmuſeum.

Österr. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel & Co., G. m. b. H.
Wien I., Wallnerstraße 4/II






AMERICA





